

PopScriptum

Schriftenreihe herausgegeben vom
[Forschungszentrum Populäre Musik](#)
der Humboldt-Universität zu Berlin

Genderlose, asexuelle Stimme? Von der Kopfstimme im Pop

Katharina Rost

Die Kopfstimme ist im Pop omnipräsent – Jimmy Somerville, Morton Harket oder Prince und Michael Jackson in den 80er und 90er, Maroon 5 in den 2000er und The Weeknd sowie Frank Ocean in den 2010er Jahren ließen sich als kleine Auswahl der vielzähligen Beispiele anführen, für die diese Stimmlage charakteristisch war und ist. Im Pop gilt sie als Spezialfach von Sängern, nicht Sänger*innen, während sie allgemein – und vor allem im historischen Kontext der Barockoper – als geschlechtsambivalent, wenn nicht gar als ‚gender-bending‘, also die Geschlechtskategorien unterlaufend, eingeschätzt wird. Wie sich an den Online-Artikeln z. B. „Why Are There So Many Tough Guys Who Sound Like Ladies On The Radio?“ (Hervorh. K.R.) auf *npr.com* vom 15. Februar 2016 oder „Men singing like women?“ (Hervorh. K.R.) von Ralph Brown für *The Guardian* am 6. Juni 2013 exemplarisch zeigt, steht die Kopfstimme nicht nur in der Oper, sondern auch im Pop in einem besonderen Verhältnis zu Gender. Als ‚hohe Stimme‘ ist sie zunächst dem stereotypen Bereich des ‚Femininen‘ zugehörig, wie sich an den Vergleichsformeln „like Ladies“, „like women“ manifestiert, und doch verwirrt die Kopfstimme eine solch klare Einteilung auch, insofern sie nicht vollständig in dieser Kategorie aufgeht. Die Kopfstimme ist zwar eine sehr hohe Stimme, doch klingt sie nicht typisch ‚weiblich‘ – im Sinne der klischeehaften Vorstellung, die ‚Weiblichkeit‘ mit einer sinnlich vollen Stimme und starkem Gefühlsausdruck verknüpft, denn diese Dimensionen sind nicht bei jeder Kopfstimme in gleichem Maße vorhanden. Auch anderen stereotypen Vorstellungen ‚femininer‘ Stimmen im Pop entspricht die Kopfstimme nicht – so ist ihr Klang meist weder behaucht noch knarrend oder weich und

ähnelt damit weder einer als ‚mädchenhaft‘ (vgl. Pecknold 2016; Gorham-Rowan/Morris 2006, 252) noch einer als ‚besonders sexy‘ (vgl. Huges et al. 2014, 110) oder als ‚mütterlich‘ (vgl. Dreyse 2002, 85 f.) kategorisierbaren Stimmlichkeit.

In diesem Sinn hebt Anne-Lise François „falsetto voice’s homelessness with respect to either gender“ (1995, 443) hervor und geht von „falsetto as a gender-bending device“ (446) aus. Heidi Koelz beschreibt Barockmusik, die gegenwärtig oft von Countertenören wie Philippe Jaroussky gesungen wird, aufgrund dieser besonderen Stimmlichkeit als „oddly gendered music“ (Koelz 2013, 223). Die Kopfstimme im Pop bezeichnet der Journalist David McNamee als „gender-neutral voice“ (*The Guardian* 2011) und betont, sie sei „particularly efficient in soul when role-playing relationship drama.“ (ebd.). Um diese Einschätzung der Kopfstimme als ‚genderlos‘ und als verbunden mit dramatischer Wirksamkeit geht es im Folgenden. Die Kopfstimme scheint aufgrund ihrer besonderen Klanglichkeit scheinbar außerhalb geschlechtlicher Zuschreibungen zu stehen und ist stattdessen von einer gewissen, fast utopisch anmutenden ‚Neutralität‘ gekennzeichnet. Dass dies möglicherweise fraglich ist, möchte der folgende Beitrag anhand dreier konkreter Beispiele – den Stimmen Sam Smiths, Eleanor Jacksons von La Roux und Anohni Hegarty, ehemals Antony von Antony and the Johnsons – erörtern und der Art und Weise nachgehen, wie diese spezifischen Stimmen seitens der Medien beschrieben und gedeutet werden. Dabei zielen die Ausführungen sowohl darauf, mögliche Zuschreibungen aufzuzeigen und den Spuren ihrer Verbindung mit Geschlechterkategorien zu folgen, als auch ein Verständnis ‚vokaler Androgynität‘ zu konturieren.

Die Kopfstimme und Gender

Gehörte Stimmen evozieren eine Vorstellung vom Körper der Sprechenden. Auch wenn die Hörenden die sprechende Person nicht sehen können und es sich insofern um eine akusmatische Stimme handelt, lösen bestimmte Stimmqualitäten Assoziationen körperlicher Merkmale aus, die den Sprechenden zugeschrieben werden. So lassen sich einer gehörten Stimme vermeintlich korrekte Informationen über Alter, Geschlecht, Körperumfang und -zustand und die emotionale Befindlichkeit entnehmen. „Among the variety of gender discrimination cues, one of the most important evolutionary signals in our environment is the human voice [...]“ (Junger et al. 2013, 275; vgl. Weston et al. 2015). Einen entscheidenden Faktor bei der Zuschreibung von Geschlechterkategorien stellt die Tonhöhe dar, doch werden ebenfalls andere Aspekte wie die Formantenfrequenz oder zeitliche Veränderungen des klanglichen Spektrums im Hörvorgang berücksichtigt (vgl. Weston et al. 2015, 208).

Daher hängt dieser Prozess nicht allein von der Körpergröße der Sprechenden, die über die durchschnittliche Länge der Stimmbänder und damit die Art der mittleren Sprechstimmlage entscheidet, ab. Vielmehr handelt es sich um Zuschreibungsprozesse in Relation zu historisch sich verändernden und kulturell bestimmten Kategorien von ‚Männlichkeit‘ und ‚Weiblichkeit‘. Stereotyp ‚maskuline‘ oder ‚feminine‘ Stimmen werden als ‚tief‘, respektive ‚hoch‘ beschrieben, wobei sich eben durch die zusätzlichen Dimensionen des Stimmklangs auch schwerer kategorisierbare Stimmen ergeben können. Denn zwischen den als typisch ‚maskulin‘ oder ‚feminin‘ eingeschätzten Bereichen der durchschnittlichen Sprechstimmlagen zwischen 107 bis 147 Hertz sowie von 170 bis 224 Hertz existiert eine relativ große Zone der geschlechtskategorialen Mehrdeutigkeit (vgl. Junger et al. 2013, 276). Mich interessieren im Folgenden die Grundlagen der Zuschreibungsprozesse, welche die Hörenden in Bezug auf gehörte Stimmen vornehmen. Zu fragen ist, welche perzeptuellen Faktoren zu geschlechtlichen Zuordnungen führen und wie demgegenüber eine ‚androgynen Stimme‘, so sie denn existiert, gekennzeichnet werden kann.

Die hohe (‚Männer‘-)Stimme in der Musik

In der Popmusik ist ein Stimmtypus sehr präsent, der durch seine geschlechtliche Ambivalenz charakterisiert wird, und zwar die *Kopf-* oder *Falsettstimme* – viele Konzert- oder CD-Kritiken unterscheiden diesbezüglich nicht, obgleich in der Musik- und Gesangstheorie von sehr unterschiedlichen Stimmarten ausgegangen wird. Während die Kopfstimme sowohl von Frauen als auch Männern gesungen wird, handelt es sich bei der Falsettstimme um eine eher nur Sängern zugerechnete Gesangstechnik. Unterschieden werden sie über die jeweilige Technik aber auch in ihrem Klang, der sich vor allem durch die bei der Kopfstimme möglichen Variationen in Lautstärke und Stimmfülle zeigt. Im Folgenden ist maßgeblich die Kopfstimme gemeint, auch wenn in Medienberichten – vor allem im englischsprachigen Kontext – von ‚falsetto‘ die Rede ist, weil hier selten begrifflich angemessen differenziert wird. Die Kopfstimme in Rock und Pop, die seit den 1950er Jahren bis heute zu hören ist, besitzt klangliche Vorläufer in der Barockmusik des 17. und 18. Jahrhunderts, in der mit den Kastratensängern und den Falsettisten sehr hohe Stimmen präsent waren. „Today’s fashionable countertenor and the hard-rock frontman so omnipresent on all ‚80s‘ radio stations these days share a common ancestor: the castrato“ (Speer 2002, 92). Die traditionellen Gesangsstimmenregister werden nach geschlechtlicher Zuordnung unterschieden – Bass, Bariton und Tenor als klassisch ‚männliche‘, Alt, Mezzo-Sopran und Sopran als ‚weibliche‘ Stimmregister. Die Kopfstimme zeichnet sich gegenüber den anderen

Stimmlagen dadurch aus, dass sie besonders hoch und häufig auch leicht nasal klingt (vgl. Sicoli 2015, 110 ff.). Ihre Frequenz wird in einem Bereich von 240 bis 634 Hz lokalisiert, was zeigt, dass sie in Bezug auf ihre Tonhöhe dem Sopran-Gesangsregister entspricht. Im klassischen Gesang wird die Kopfstimme vorrangig von Tenören und von Countertenören, d. h. von Sängern, die im Alt- oder gar Sopran-Bereich singen, eingesetzt.

Auch die Stimmen der die Barockoper dominierenden Kastraten waren in ihrer Tonhöhe mit Sopran- oder Mezzosopran-Stimmen vergleichbar, wobei das charakteristische Timbre sich zumeist aber darin unterschied, dass es sich um einen im Wachstum unterbrochenen und insofern noch vor-pubertären Stimmapparat handelte – allerdings gepaart mit der ausdauernden Kraft großer Lungen. Bei den Kastratenstimmen waren ebenfalls verschiedene Gesangsregister vorhanden, bei denen zwischen Mezzosopran und Sopran unterschieden wurde und ebenfalls jeweils von Brust- und Kopfstimme auszugehen war, wie sich zeitgenössischen Traktaten zur optimalen Gesangstechnik entnehmen lässt (vgl. André 2006, 32).

Kastratenstimmen wurden aufgrund ihrer großen Stimmkraft und ihres weiten Tonhöhenspektrums bewundert, doch auch als ‚unheimlich‘ (vgl. André 2006, 4) und als ‚cross-dressing of the voice‘ (ebd., 32) eingeschätzt, die Falsettstimme generell als ‚unnatürlich‘ und im Sinn einer ‚vokalen Maskerade‘ als ‚transgressiv‘ beschrieben (Koestenbaum 1993, 164). Etymologisch verweist die Bezeichnung Falsett auf das italienische Wort ‚falso‘ für ‚falsch‘. Wayne Koestenbaum meint: „Falsetto seems profoundly perverse: a freakish sideshow: the place where voice goes wrong. [...] Codified voice production has never been happy with the falsetto: sound of mystery, unnaturalness, absence.“ (1993, 164). Ähnliches konstatiert Laura DeMarco, wenn sie die Countertenor-Stimme als Seltenheit und „something of a freak of nature“ (174) darstellt. Das ‚Freakige‘ zeigt sich vor allem am Charakter der ‚unnatürlichen‘ Andersheit, welcher diese Art von Stimmen prägt. So Richard Speer: „It is a freakish, wondrous anomaly of a voice; bright and lean, pure yet provocative“ (2002, 92). Hervorgehoben wird häufig der „unearthly tone“ dieser Stimmen (Speer 2002, 92; Koelz 2013, 224). Das ‚Unnatürliche‘ dieser auf genau die gleiche Weise wie andere Gesangsstimmarten hervorgebrachten Klänge wird in der für Männer erstaunlich hohen Tonhöhe verortet, denn diese Stimmlage ist „above the natural“ (François 1995, 443), „excessive, compulsive, forced, artificial“ (ebd.). „Its artifice is inseparable from a presumption to heights, a reaching beyond one’s natural limits – call it transcendence“ (ebd.). Falschheit, Transgression, Mysteriosität, ‚Freakishness‘ und Unnatürlichkeit stellen demnach die bestimmenden kulturellen Assoziationen mit der Kopf- oder Falsettstimme dar, weshalb ihr auch das Potential eines „deliberate act of cultural defiance“ (Ashley Fetters, *The Atlantic*

vom 28. September 2012) zugesprochen werden kann. Sie überschreitet Stimm- sowie Identitätskategorien und verweist damit auf die kulturelle Verfasstheit ebenjener hierarchisch verfassten Ordnungssysteme. Aus diesem Grund kann sie mithin als bedrohlich bewertet und in ihrer exzessiven Verfasstheit als zu disziplinieren und einzuordnen aufgefasst werden. Möglicherweise hängt hiermit die häufig mit der hohen Männerstimme verknüpfte Diskriminierung ob der vermeintlichen ‚Effeminiertheit‘ und Homosexualität der Sprechenden zusammen. „Long before anyone knew what a homosexual was, entire cultures knew to mock men who sang unconventionally high“ (Koestenbaum 1993, 165). Die geschlechtliche Ambivalenz der Kastratenstimmen unterstreichend konstatiert Sam Abel: „By dwelling on the margin between the masculine and the feminine, the castrated male body permitted its audience to generate sexual desires otherwise forbidden in normal social discourse.“ (Abel 1996, 136). Zugleich beschreibt er aber, dass die Körper der Sänger – trotz ihrer Bartlosigkeit und der bei manchen Kastraten ausgebildeten Brüste – geschlechtlich als ‚männlich‘ kategorisiert wurden, was nicht dazu führte, dass die Kastraten nicht vom *gesamten* Publikum begehrt werden konnten (137). Für Frauen *und* für Männer galten sie als attraktiv und sind als gefeierte Rockstars ihrer Zeit einzuschätzen, so Laura DeMarco (2002, 179) und Heidi Koelz (2013, 225). Naomi André konstatiert: „Even though most audiences knew that the castrati were not women, it was the believability of the illusion that sustained the thrill.“ (André 2006, 29). Sexuelle Orientierung war somit genau wie die Geschlechtsidentität in ihrer direkten kategorialen Zugehörigkeit zu dieser spezifischen Stimmlage aufgehoben. Das Begehren war so sehr oder wenig ‚homosexuell‘, wie die gehörte Stimme ‚männlich‘ oder ‚weiblich‘ oder jenseits dieser Geschlechtskategorien zu verorten war.

Kopfstimmen im Pop und ihre geschlechtsspezifischen Zuschreibungen

1. Sam Smith und die ‚Weichheit‘ der männlichen Kopfstimme

Die Kopfstimme hat eine lange Tradition in der Popmusik – spätestens seit den 1950ern ist sie stark verbreitet. In den 1950er und -60er Jahren ist diese Stimmlage im R&B, Rock’n Roll, Soul und Pop, in den 1970ern vorwiegend im Disco und Soul, in den 1980er Jahren im New Wave Pop, in den 90ern im Pop, in den 00er Jahren im Indie-Rock und gegenwärtig u. a. im Alternative zu hören (vgl. François 1995, 444). Frankie Vallie und The Four Seasons, Eddie Kendricks und The Temptations, Lou Christie, Eddie Holman, Russell Thomas Jr. und The Stylistics, Smokey Robinson, Philip Bailey und Earth, Wind and Fire, Barry Gibb und die Bee

Gees, Boy George, Morton Harket und a-ha, Jimmy Somerville und The Communards, Elton John, Prince, George Michael, Michael Jackson, Sananda Maitreya alias Terence Trent D'Arby, die Backstreet Boys, Sigur Rós, Empire of the Sun, Usher, Justin Timberlake, Jeff Buckley, Maroon 5, Darren Hayes, Kim Cesarion, Nick Jonas, The Weeknd, Shayne Ward, Bon Iver, Passion Pit, Miguel, Frank Ocean, Pharell oder Jason Derulo sind einige der vielzähligen Bands und Sänger, deren akustisches Markenzeichen die besonders hohe Singstimme ist.

In einem 2014 veröffentlichten *Telegraph*-Artikel zu Sam Smith bezeichnet Neil McCormack Smith als „yet another honey-voiced singer“ [1]. Es zeigt sich an diesem verächtlichen Kommentar zur Vielzahl der Pop-Tenöre hinaus vor allem eines: der männlichen hohen Stimme werden über die Metaphorik des ‚Honigs‘ Qualitäten des ‚Weichen‘, ‚Warmen‘, ‚Süßlichen‘ zugeschrieben. McCormack beschreibt Smiths Stil als „very sweet and tender“, des Weiteren als „rich, soft“ und „lovely fluid falsetto, with a genuine emotional core to his delivery“. In anderen Beiträgen wird sein Gesangsstil als „aching“, „vulnerable, excitable, anxious“, potentially „sexy“, „coy“, „menacing“ (*The Conversation* 2015), „radically wimpy“, „emotional“, „quavering“, „cartoonishly high“, „so fragile“ (*The Atlantic* 2015), „smooth and butter soft“ (*MTV* 2015), „intense, tremulous“, „emotional“ (*The Telegraph* 2015), „seicht“ (*Süddeutsche* 2015), „federleicht“ (*ZEIT Online* 2015), als „hohe, verletzte Stimme“ (*Berliner Zeitung* 2015), „nasal [...], lovely vocals“ (*Control Literary Magazine* 2014), „passionate“ (*BBC* 2014), „high and striking, certainly, but seemingly as delicate as rain“ (*LA Times* 2014) beschrieben. Auch andere Kopfstimmen werden in Presseartikeln durch die Kennzeichen der hörbaren Verletzlichkeit, Schmerz, Empfindsamkeit, Leidenschaft und Wärme charakterisiert.[2] In jedem Fall wird die hohe Männerstimme als Ausdruck hoher – negativer wie positiver – Gefühlsintensität gedeutet und damit in ein Spannungs-, wenn nicht gar Gegensatzverhältnis zum stereotypen Verständnis von Männlichkeit gesetzt. Dies zeigt sich an der kritischen Diskussion um den von Sam Smith 2015 für den James Bond-Film „Spectre“ komponierten und gesungenen Song „Writing's On The Wall“, in der die Stimme Smiths eine besondere Rolle spielte. Denn ihr Klang wurde als ‚Angriff‘ auf die prototypische ‚Maskulinität‘ der James Bond-Figur aufgefasst. So spricht Spencer Kornhaber für *The Atlantic* von „a supposed cultural assault on masculinity“ (25. September 2015), Adrian Daub und Charles Kronengold für *The Conversation* von „doing something strange to James Bond's manhood“, einem „last taboo: [...] challenge traditional masculinity“ und von „making room for nontraditional masculinity“ (5. November 2015) und Carolin Gasteiger für die *Süddeutsche* von einem durch die Stimme Smiths herbeigeführten Bruch „mit dem Mythos, Bond sei der Inbegriff des Männlichen“ (25. September 2015). Christian Bos befindet für die

Berliner Zeitung: „Wenn das aus der Sicht des gewöhnlich unterkühlten Agenten geschrieben ist, klang James Bond nie zuvor so schutzlos“ (25. September 2015) und ähnlich Neil McCormack für *The Telegraph*: „It is another attempt to give 007 an emotional inner life he rarely betrays on screen“ (25. September 2015). Offenbar hat insbesondere die Kopfstimme Smiths mit einer Verstörung des traditionellen Männlichkeitsverständnisses zu tun, denn die mit und in ihr offenbar vermittelte Emotionalität scheint dazu in einem Gegensatzverhältnis zu stehen. Die Kritiken zu Sam Smiths Bond-Song schließen an eine Debatte über den Wandel von Männlichkeitsvorstellungen an, die in Bezug auf James Bond als Verkörperung eines bestimmten, aber durch die Neubesetzung sowie die charakteristische Darstellungsweise von Daniel Craig modifizierten Typus ‚Mann‘ geführt wird. Auffällig ist, dass die Kopfstimme allein bei solchen Sängern beachtlich erscheint, die sich als ‚männlich‘ identifizieren. Offenbar begründet der Kontrast zwischen der durch das Konzept der Maskulinität erwartbaren idealen Stimme und der tatsächlich vernommenen hohen Stimme größere Aufmerksamkeit und Relevanz – die Kopfstimme scheint nur da mit Geschlechtskategorien zu brechen, wo sie bestimmte Vorstellungen (von Maskulinität) in Frage stellt. So fragt Heidi Koelz noch 2013: „So what in this art form, its current niche appeal itself a challenge to modern assumptions about masculinity, makes it seem risky for men to sing high?“ (229) Die Kopfstimme Smiths wirkt wesentlich mit an der Veränderung bestimmter Männlichkeitskonzepte, insofern sich in ihr gegenwärtige Verschiebungen – wie beispielsweise das für ‚Maskulinität‘ nun nicht mehr unmögliche Haben und Zeigen von Gefühlen wie emotionalen Bindungen – klanglich manifestieren. Katharina Cox stellt die mit Craig einhergehenden Veränderungen der nun „incomplete and insecure“, erstmalig blonden Bond-Figur heraus. Von der vor allem an seiner Haarfarbe aufgehängten Kritik seitens der Presse schließt sie auf ein implizites Verständnis von ‚Maskulinität‘, nach welchem „Bond as Blonde is associated with the feminine“ (Cox 2014, 186). Dieser – nach Cox androgyne – Bond zeichnet sich vor allem durch seine Emotionalität und fehlende Souveränität aus (vgl. 187 f.). Dem entsprechen Studienergebnisse der empirischen Soziolinguistik und der Psychologie, die darauf hinweisen, dass die Falsettstimme von den Befragten als Ausdruck erhöhter Erregung gedeutet wird. Robert J. Podesvas empirische Untersuchung ergab als Motivation für den Gebrauch der Kopfstimme vor allem die Ausdrucksstärke dieser extremen Tonhöhe, über die sich emotionale Zustände wie Überraschung, Aufgeregtheit, Gespanntheit oder auch Empörung vermitteln lassen (491, 494; vgl. Stross 2013, 149 ff.). Podesva konstatiert die Ungewöhnlichkeit dieser Stimmlage, die „at odds with more culturally normative pitch practices for men“ (Podesva 2007, 480) ist und verweist auf einen kulturellen Zusammenhang zwischen dieser ungewöhnlichen Sprechstimmlage und Zuschreibungen

ambivalenter Geschlechtlichkeit bzw. nicht-heteronormativer Sexualität („[...] may be involved in the performance of stereotypical gay identity“, 480). Eine ungewöhnlich hohe Stimmlage führt dementsprechend offenbar bei vielen Hörenden in Bezug auf männliche Sprecher zum auditiven Eindruck einer homosexuellen Orientierung der Sprechenden. Podesva bezeichnet die Kopfstimme als performative Manifestation einer so genannten „diva persona“ (491). Dies lässt sich mit anderen Interpretationen, z. B. von Rasmus Nielsen, verbinden, nach denen mit der Kopfstimme vorrangig ein dramatischer Effekt bewirkt werden soll (vgl. Nielsen 2010, 119). Diese Stimmlage wird in psychologischen Studien demnach in einer Verbindung mit erhöhter Emotionalität und einer stimmlich manifestierten Dramatik verbunden. Diese Zuschreibungen sind – wie sich auch an Podesvas Kategorie der ‚diva persona‘ anzeigt – ‚feminin‘ bis ‚männlich homosexuell‘ konnotiert und entsprechen nicht dem stereotypen Bild von ‚Männlichkeit‘, wie es z. B. in den 1980er Jahren – paradoxer- und interessanterweise einer Hochphase der Kopfstimmen-Präsenz im Pop – mit den im Film präsenten Action-Helden verbreitet war. Vielmehr manifestiert sich in diesem Stimmklang kulturell geprägte ‚Femininität‘, die sich nicht allein an der Tonhöhe, sondern auch am spezifischen Timbre, an der Artikulations- und Intonationsweise sowie den Modulationen von Intensität festmacht.

Deutlich zeigt sich dies am Beispiel eines jungen Teilnehmers der US-amerikanischen TV-Sendung „The Voice“. 2013 nahm der noch unbekannte Sänger Kris Thomas an der 4. Staffel der TV-Show teil und sang im Rahmen der ersten ‚Blind Audition‘ Whitney Houstons Hitsingle „Saving All My Love For You“. Dabei sang er den Song nicht einfach in einer Übertragung der Noten auf eine ihm adäquate Tonhöhe, sondern exakt in der Originaltonhöhe – wie Houston sang Thomas den Song also mit einem extrem weiten vokalen Spektrum von F#3-E5, was in der Höhe ungefähr dem Gesangsregister von Countertenören oder Sopranistinnen entspricht. Die Kamera hielt während des Live-Auftritts auf die Gesichter der Juror*innen, die den Sänger nicht sehen konnten. In ihren Gesichtern zeigte sich in einem gewissen Maß Begeisterung für das Gehörte, doch führte dies lange Zeit nicht dazu, dass jemand seinen Knopf drückte, der signalisiert hätte, dass dieser Sänger für das eigene Team gewonnen werden sollte (Shakira führte dies schließlich aus). Als sich die anderen Juroren dann nach der Gesangspartie zu ihm umdrehten, reagierten sie extrem überrascht und perplex. Offenbar hatte keiner damit gerechnet, bei diesem Stimmklang – sehr hoch und besonders hell – einen Sänger vor sich zu sehen. „You’re a dude! Wow!“, erstaunte es Usher, woraufhin es seinem Kollegen, dem Maroon 5-Sänger Adam Levine, entfuhr: „I wish I knew you were a guy!“^[3] Diese Kommentare zeigen, dass die gehörte Stimme von Kris Thomas in ihrer geschlechtlichen Zuordnung weitgehend ambivalent, aber im Endeffekt doch als eher ‚feminin‘ gedeutet wurde. Sie unterstreichen den Zusammenhang

zwischen gehörter Stimmlichkeit und zugeschriebener Geschlechterkategorie. Nach Steven Connor evoziert eine gehörte Stimme eine imaginierte Körperlichkeit der Sprechenden oder Singenden, die nicht mit dem realen Körper übereinstimmen muss – den „vocalic body“ (vgl. Connor 2000, 35 ff.). Der von Thomas’ Stimme manifestierte ‚vocalic body‘ zeigt sich in diesem Fall somit als ‚feminin‘ und in Differenz zur Geschlechtsidentität des Sängers.[4]

2. Elly Jackson (La Roux) und die ‚Härte‘ der femininen Kopfstimme

Nicht nur ‚cis-Männer‘ singen mit Kopfstimme – auch Frauen, Trans* und Menschen, die sich geschlechtlich als androgyn oder gar nicht definieren, setzen dieses vokale Register ein. In den 80er Jahren kamen bekannte Kopfstimmen von Kate Bush und Whitney Houston, in den 90er Jahren von Mariah Carey und Sarah McLachlan. In der Gegenwart sind die Stimmen von Eleanor Jackson, alias La Roux, und Anohni, ehemals bekannt als Antony Hegarty von Antony and the Johnsons, hervorzuheben. Für beide ist die hohe Stimme und ein charakteristisches Timbre zum akustischen Markenzeichen geworden, wobei die Art und Weise, wie diese Stimmen in den Medien beschrieben werden, in einem Spannungsverhältnis zu den Adjektiven und Metaphern für Sam Smiths Stimme zu verorten sind.

La Roux hatte zwischen ihren beiden Alben, die 2009 und 2014 erschienen sind, mit großen Stimmproblemen zu tun – Schwierigkeiten, die für Sänger*innen mit viel Anteil an Kopfstimme, nicht ungewöhnlich sind, denn diese Gesangstechnik ist für den Vokalapparat nicht ohne Belastung. In der Presse wurde viel darüber berichtet, dass sich ihr[5] charakteristischer Gesangsstil vom ersten zum zweiten Album veränderte, und zwar von fast ausschließlich Kopfstimme zu deutlich mehr Bruststimme. Dieser Wandel wird zumeist als Prozess der Milderung einer ihr vorher zugeschriebenen ‚Härte‘ und ‚Kälte‘ beschrieben. So findet sich auf der Website *affordable-poverty.com* eine Beschreibung dieses Prozesses im Sinne eines Sanfter-Werdens: „Jackson’s once chrome-plated falsetto now tamed into a smooth purr“, also eines wärmeren Sounds gegenüber der „colder work on 2009’s hit-filled *La Roux*“. Ihre Persona wird entsprechend als ‚weicher‘ gedeutet. „Die kugelsichere Erzählerin des ersten Albums ist von einer verletzlicheren Figur abgelöst worden“ (*Der Tagesspiegel* 2014). Grund dafür ist, dass ihre Emotionen nun stärker in der Stimme zu hören sind: „she cries in a voice both childlike and bruised [...] the hurt in her voice“ (*SPIN* 2014). Zuvor waren oft Metaphern zur vermeintlichen ‚Härte‘ ihres Sounds und ihrer Art verwendet worden – so beispielsweise die Umschreibungen ihrer extrem hohen, klaren Kopfstimme als „steely“ und „piercing“ (*SPIN* 2014; *The Guardian* 2009; *Noisey Music by*

Vice 2014) oder „durchdringend“ (Tagesspiegel 2014), „glasklar und robust“ (B.Z. 2014). Chrom, Stahl und Glas sind die Stoffe, deren materiellen Eigenschaften die vokale Wirkung von La Roux' Stimme umschreiben sollen – glänzend, hart, kühl und auf gewaltsam-stechende Art so nahegehend, dass sich die Hörenden ihr nicht entziehen können.

Diese Beschreibungen in der Presse, in Blogs und Internet-Fanforen interessieren mich im vorliegenden Kontext, da die Metaphorik sowie die Art der Umschreibung dieser Veränderungen mit Zuordnungen bestehender Geschlechterkategorien in Verbindung gebracht werden. Die ‚Härte‘ des Sounds auf dem ersten Album wird in diesem Sinne oft als ‚maskulin‘ konnotiert, was sich im Nachhinein in den Zuschreibungen zum Sound und Look beim zweiten Album zeigt, denn diese werden teilweise als ‚weiblicher‘ bewertet, wie sich u. a. in der B.Z. nachlesen lässt: „Genau wie ihre Musik ist auch Jackson femininer und glamouröser geworden. Ihr Markenzeichen, der feuerrote Bob, ist nicht mehr zu wilden Türmen frisiert, sondern hängt nahezu elegant in Wellen gen Kinn.“ (B.Z. 2014)[6] Die Sängerin selbst unterstützt eine solche Lesart durch bestimmte Äußerungen zu ihrer Geschlechtsidentität:

I feel so much more feminine now than I did then. I think I'd pushed myself into a hole with the androgyny, where I'd shut off a large piece of myself as I hadn't figured out how to be comfortable with that part of me. I've figured out how to be comfortable with every part of myself now and it means I'm far more malleable, and can be several different versions of myself with no problem, while still maintaining my androgyny. (*Outlineonline.co.uk*)

Es zeigt sich, dass vokaler wie musikalischer Sound und eine entsprechende geschlechtliche Zuschreibung in einem engen Zusammenhang stehen, was von Popstars auf bestimmte Weise zur Inszenierung ihrer Persona eingesetzt werden kann. Es ist dabei weniger von Bedeutung, ob und inwiefern dem Stimmklang die Kategorien ‚männlich‘ oder ‚weiblich‘ zugewiesen werden können, als vielmehr, ob die Art des Sounds Eigenschaften mit sich bringt, die wiederum der einen oder anderen Kategorie typischerweise zugerechnet werden. An Jacksons stimmlichen Wandel lässt sich zeigen, dass die sehr hohe Kopfstimme mit ihrem durchdringenden, nahezu schrillen Klang und der diesen Qualitäten zugeschriebenen Aggressivität eher als ‚männlich‘ konnotiert gedeutet wird, während die Kopfstimme Smiths sich in ihrer ‚Weichheit‘ als ‚feminin‘ interpretieren lässt. Kopfstimmen sind demnach nicht einfach geschlechtslos oder asexuell, sondern ebenfalls in einem System kultureller Ordnungen verortet. Zudem sind weitere klangliche Faktoren über die Tonhöhe hinaus zu berücksichtigen, wie die Presse-Artikel zeigen. Denn die Beschreibungen durch eine ‚Honig‘- bzw. ‚Chrom‘-Metaphorik zielen nicht allein auf die Höhe der Stimme ab; viel eher ist es das

Timbre und die spezifische Artikulationsweise, d.h. der dem Gehörten zugewiesene emotionale Charakter, die solche Einschätzungen zusätzlich prägen. Während Jacksons Artikulationsweise häufig als ‚wütend‘ eingeschätzt wird, beschreiben Presseartikel Smiths Intonation als ein ‚Säuseln‘ oder ‚Winseln‘. Seine hohe Stimme ist sowohl „smooth“ (Control Literary Magazine 2014), „soulful“ (npr 2014), als auch „fluid“ (The Telegraph 2014), während ihre Stimme als „dry“ beschrieben wird und ihr gesamtes Erscheinungsbild durch „stiffness“ gekennzeichnet ist (SPIN 2014). Während Jacksons Art in einem Gegensatz zum Bild der ‚Diva‘ verortet wird – so schreibt *The Guardian* „it’s hard to picture her as a diva“ (2009) –, gilt Smiths hohe Stimme als ‚divaesque‘ („there’s a diva quality to your voice“, BBC 2014). An dieser Stelle ist auf Podesvas Artikel zurückzuverweisen, in dem die hohe Männerstimme sowohl mit einer ‚diva persona‘ als auch mit ‚Homosexualität‘ in Verbindung gebracht wird – ein kulturelles Schema, nach welchem der Zusammenhang von Stimme und Geschlechtsidentität noch um die Kategorie der sexuellen Orientierung zu ergänzen wäre. Jacksons Stimme wird mit ihrer extremen Tonhöhe und Flachheit als ‚dringlich‘ empfunden, als Ausdruck großer emotionaler Not. So beschreibt Kara Manning ihren Stil als Kombination von „airy, urgent vocals and romantically frustrated lyrics“ (wfuv.org, 2009). Auch Anne-Lise François hebt mit den Adjektiven „forced and urgent“ (1995, 444) Dimensionen von Bedrängnis und von Dringlichkeit hervor, welche die Tonalität der Kopfstimme Jacksons, nicht aber derjenigen Smiths, die durch introvertierte Melancholie gekennzeichnet ist, erfasst. Das Dringlich-Bedrängte – auch häufig in der Kopfstimme Jimmy Somervilles zu hören – bewirkt im Hören den Eindruck einer sich Gehör verschaffen wollenden Intention, eines Auf-sich-Aufmerksam-Machens und Auffällig-Werdens im Sinne des Anprangerns von Ungerechtigkeit, der gesanglich überformten Empörung und des ästhetisch gestalteten Rufs um Hilfe bzw. Aufrufs zur Veränderung soziokultureller Verhältnisse. Die Stimme manifestiert – und produziert damit – eine offenbar grundsätzlich prekäre Lage, meint François: „there is no choice but to sing in the register of the other (world)“ (ebd.), denn, so weiter, „Falsetto is the only way to make oneself heard in a world which is already a lie – the white-owned world which is also that of one’s suffering community.“ (ebd.). Sowohl Jackson als auch Smith haben eine Gemeinsamkeit in der Art ihrer Selbstinszenierung, die auch mit der Wahl der – scheinbar durch eine Notlage motivierten – Kopfstimme als markantem Ausdrucksmittel zusammenhängt. Denn beide inszenieren sich als Außenseiter, die trotz ihrer schon früh erreichten Popularität einsam bleiben. Elly Jacksons Aussage kann hier exemplarisch für beide angeführt werden: „All I can say is, everyone else seems to know how to be a famous person and I just don’t. There’s like these groups of famous people that hang out with each other, whereas I don’t think I’ve got any famous friends whatsoever.“ (*The Guardian* 2014).

Beide betonen melancholische Aspekte in ihren Song-Lyrics, Interview-Äußerungen wie auch in den typischen Posen auf PR-Stills. Dies klingt bei Smith folgendermaßen: „I’ve had an amazing life, but I think I was born with a little bit of sadness in me. [...] I’m a vulnerable, sensitive person“ (NME 2015). Die Kopfstimme besitzt in ihrer außergewöhnlichen Klanglichkeit das Potential, diesen Außenseiter-Status wie auch die sensible Seite – die sich bei Jackson vorrangig in inszenierter jugendlicher Wut, bei Smith in trauriger Enttäuschung zeigt – zu verkörpern.

3. Anohni und das ‚Andere‘ in der stark vibrierenden Kopfstimme

Das Singen mit Kopfstimme beschreibt Jackson als nahezu rauschhaft, indem diese ein bestimmtes Körpergefühl der intensiven Bewusstheit auszulösen vermag:

Singing in falsetto gives you this really specific feeling. It’s almost... is opiotic a word? When you reach certain high notes, that’s how it feels... you really feel it between the tip of your nose and the top of your forehead, right down the centre, which is why I always close my eyes when I sing. It’s like a drug. It’s a zing... you feel it resonate through your skull. (*The Guardian* 2014)

Die Kopfstimme wird auch in ihrer Wirkung auf die Hörenden häufig als extrem und ungewöhnlich beschrieben. Heidi Koelz beschreibt ihre Hörerfahrung von Philippe Jarousskys Countertenor-Stimme folgendermaßen: „Listening to this man is like becoming an instrument – a violin string plucked, set vibrating.“ (2013, 231). Die Kopfstimme macht sich für die Singenden wie die Hörenden eindrücklich bemerkbar. Sie besitzt dabei aber einen „alien and alienating effect“ (François 1995, 445). So ruft sie Assoziationen andersweltlicher Wesen – Engel oder Elfen – auf, denen diese Art der Stimmlichkeit zugeschrieben wird und die nicht durch eine typisch ‚maskuline‘ oder ‚feminine‘ Geschlechtlichkeit oder eindeutig ‚heterosexuelle‘ Sexualität bestimmt sind. Die Kopfstimme kann somit zum akustischen Marker und Boten von Andersheit werden. François deutet sie als „voice of otherness“ (1995, 444) und als „voices of angels“ (445), während Koelz historische Beschreibungen als „angelic“, „celestial“, „silvery“ (2013, 228) aufgreift. Sie klingt „ageless, more than human“ (ebd., 226), obgleich mit ihr ebenfalls kindliche – und vor allem prä-sexuelle – Dimensionen assoziiert werden können (ebd., 230). Damit ist sie utopisch wirksam in ihrer Klangräumlichkeit, insofern sie „alternative, fictive spaces“ (François 1995, 447) eröffnet. „Falsetto simulates for you a high you don’t have and can’t have at a different level“ (448).

Mit dieser utopischen Dimension verbunden ist eine weitere, neben Sam Smiths und Eleanor Jacksons abschließend hervorzuhebende Gesangsstimme, die auch häufig im Kopfstimmenregister zu hören ist, und zwar diejenige von Anohni, vormals bekannt als Antony Hegarty von Antony and the Johnsons. Das Besondere an ihrer Stimme ist nicht allein ihre Geschmeidigkeit im Gleiten von Brust- zu Kopfstimme oder ihr warmes Timbre, sondern vor allem das nahezu kontinuierlich präsente Vibrato, das den hohen Tönen noch einmal eine vollkommen andere klangliche Wirksamkeit verleiht. Es wird als „stunning vibrato shimmering“ (Clarke, *The Guardian*, 2013), als „liquid, sustained, tremulous, androgynous croon that is simultaneously weighty and unearthly, and immediately arresting“ (Pareles, *The New York Times* 2016), sie als „transcendent truth-teller“ (Allsopp, *Dazed* 2016), ihre Songs als „vibrierende Balladen“ (Stock, *ZEIT Online* 2009) beschrieben. Das Vibrato, das kleine schnelle Veränderungen in der Tonhöhe und Lautstärke während des Singens meint, wird als ornamental-expressives Mittel eingeschätzt. It is used for expressive purposes to bring out emotion as it is said to ‚reflect genuine feeling by the singer‘, so Anita Reddy und Uma Subramian (2015, 603). Demnach wird das artifizielle Mittel des Vibrato gerade dazu eingesetzt, einen Effekt von ‚Authentizität‘ bei den Hörenden zu bewirken – möglicherweise als ästhetische Strategie, um als Transgender-Person, die gesellschaftlich als ‚das Andere‘ eingeschätzt und häufig noch von Diskriminierung und Gewalt bedroht ist, eine ‚Naturalisierung‘ durch die Stimme zu erreichen. Psychologische Studien befassen sich mit der Wirkung einer möglichen oder mangelhaften Anpassung der Stimme an das eigentliche, körperlich zunächst nicht repräsentierte Geschlecht der Transgender-Personen, wobei gerade die entsprechenden kulturell geschlechtlich bestimmten Kulturtechniken des jeweils typisch ‚männlichen‘ oder ‚weiblichen‘ Sprechens von Bedeutung sind. Ich denke, dass Anohnis Stimme sich aber nicht durch ‚Feminisierung‘ auszeichnet, sondern eine eigenständige Qualität als ‚androgynen Stimme‘ besitzt. Darunter verstehe ich eine Art der Stimmklanglichkeit, in der die Zeichen für beide Geschlechtskategorien auf eine Weise miteinander vermischt sind, dass in der Hörerfahrung keine geschlechtliche Einordnung dieser Stimme stattfinden kann. Wie der Journalist Ashley Fetters im *The Atlantic* (28. September 2016) schreibt: „Falsetto certainly doesn't sound male, but nor does it truly sound female, either. As François points out, falsetto verges on sounding disembodied [...]“, ist von einer sich gegen Kategorien sperrenden Stimme die Rede, wobei sich zugleich Prozesse der *Entkörperlichung* und der im Sing- und Hörprozess hervorgebrachten *Verkörperung* ereignen. Anohni sagte in einem Interview mit *Dazed* 2016:

„The idea of the voice separating from the body is another sub-theme of this record. (It's about) the body being almost annihilated, about not being able to negotiate with it any more, especially in the

Katharina Rost, Genderlose, asexuelle Stimme? Von der Kopfstimme im Pop

presentation of the music. I'm working with all these ideas about avatars and the voice being the pure message, and how I never really felt comfortable giving you this body."

Nicht über ihren Körper, sondern primär mit ihrer Stimme präsentiert Anohni also die Körperlichkeit, mit der sie sich identifiziert. Die Klanglichkeit ihrer Stimme ist grundlegend als Wehklage zu beschreiben, die mit ihrem permanenten Vibrato stets in Bewegung bleibt, schillernd und schimmernd, in jedem Fall nicht kategorial zu erfassen. Die vibrierende Kopfstimme Anohnis manifestiert eine besondere ‚gehörte Körperlichkeit‘ im Sinne Connors, und zwar eine, deren Präsenz weder durch geschlechtliche noch sexuelle Zuschreibungen zu erfassen ist.

Endnoten

1 <http://www.telegraph.co.uk/culture/music/rockandpopmusic/10563266/Its-a-joke-that-Sam-Smith-is-the-Sound-of-2014.html>.

2 Frank Ocean: „High times ...Frank Ocean shows his vulnerable side“. Adam Levine: „sweet, sweet falsetto crooning“ (The Atlantic 28. September 2012, Ashley Feters), Russell Thomas Jr.: „warm soaring register“; „The male falsetto gives an illusion of vulnerability“, „mixing sensitivity with power and simplicity time after time“ (über Jeff Buckley); „Falsetto can be sad, vulnerable, poignant, magic, adoring, mystical – or it can be an invitation to party.“ (The Guardian 2013).

3 Vgl. <https://vimeo.com/86200016>.

4 Als entsprechendes Beispiel für eine ‚maskulin‘ klingende Stimme und weibliche Geschlechtsidentität wäre auf Tracy Chapman oder Shannon Funchess von Light Asylum zu verweisen.

5 Eleanor Jackson hat sich in Interviews zu ihrem geschlechtlichen Selbst-Verständnis ambivalent geäußert und gesagt, sie fühle sich weder als Frau noch als Mann, doch tendiere eher zum Weiblichen. Hiermit begründet sich die Wahl der weiblichen Pronomina im folgenden Beitrag. Vgl. u. a. <https://www.theguardian.com/music/2014/may/25/-sp-elly-jackson-i-dont-understand-fame>.

6 Vollkommen anders allerdings die Deutung beim musikexpress: „Der angespannten, in Abwehrhaltung fast resolut wirkenden ist eine laid back Elly gewichen, mit einer nuancierteren, sinnlicheren Stimme. Dass wir uns nicht missverstehen: Das eine ist nicht grundsätzlich besser als das andere und schon gar nicht ‚weiblicher‘.“ (musikexpress <http://www.musikexpress.de/reviews/la-roux-trouble-in-paradise/>)

Literatur

Abel, Sam (1996): *Opera in the Flesh. Sexuality in Operatic Performance*. Boulder, CO./London: Westview Press.

André, Naomi (2006): *Voicing Gender. Castrati, Travesti, and the Second Woman in Early-Nineteenth-Century Italian Opera*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.

Connor, Steven (2000): *Dumbstruck: A Cultural History of Ventriloquism*. Oxford University Press.

Cox, Katharine (2014): „Becoming James Bond. Daniel Craig, rebirth, and refashioning masculinity in *Casino Royale* (2006)“, in: *Journal of Gender Studies*, Vol. 23, No. 2, 184-196.

DeMarco, Laura E. (2002): „The Fact of the Castrato and the Myth of the Countertenor“, in: *The Musical Quarterly*, Vol. 86, No. 1, 174-185.

Dreyse, Miriam (2002): „Die stimmliche Konstruktion und Dekonstruktion von Geschlechteridentitäten auf der Bühne“, in: Hans-Peter Bayerdörfer (Hg.), *Stimmen – Klänge – Töne. Synergien im szenischen Spiel*. Tübingen: G. Narr Verlag, 81-92.

François, Anne-Lise (1995): „Fakin’ It/Makin’ It: Falsetto’s Bid for Transcendence in 1970s Disco Hits“, in: *Perspectives of New Music*, Vol. 33, No. 1/2, 442-457.

Gorham-Rowan, Mary/Morris, Richard (2006): „Aerodynamic Analysis of Male-to-Female Transgender Voice“, in: *Journal of Voice*, Vol. 20, No. 2, 251-262.

Hughes, Susan M./Mogilski, Justin K./Harrison, Marissa A. (2014): „The Perception and Parameters of Intentional Voice Manipulation“, in: *Journal of Nonverbal Behavior*, Vol. 38, 107-127.

Junger, Jessica et al. (2013): „Sex matters. Neural correlates of voice gender perception“, in: *NeuroImage*, Vol. 79, 275-287.

Koelz, Heidi (2013): „Falsetto“, in: *The Antioch Review*, Vol. 71, No. 2, 223-232.

Kostenbaum, Wayne (1993): *The Queen's Throat. Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire*. Boston, MA: Da Capo Press.

Nielsen, Rasmus (2010): „I ain't Never Been Charged with Nothing!': The Use of Falsetto Speech as a Linguistic Strategy of Indignation“, in: *University of Pennsylvania Working Papers in Linguistics*, Vol. 15, No. 2, 111-121.

Pecknold, Diane (2016): „These Stupid Little Sounds in Her Voice': Valuing and Vilifying the New Girl Voice“, in: Jacqueline Warwick, Allison Adrian (Hg.), *Voicing Girlhood in Popular Music: Performance, Authority, Authenticity*. New York/London: Routledge.

Podesva, Robert J. (2007): „Phonation type as a stylistic variable: The use of falsetto in constructing a persona“, in: *Journal of Sociosemiotics*, Vol. 11, No. 4, 478-504.

Reddy, A. Anita/Subramanian, Uma: „Singers' and Nonsingers' Perception of Vocal Vibrato“, in: *Journal of Voice*, Vol. 29, No. 5, 603-610.

Sicoli, Mark A. (2015, 2. Aufl. [2001]): „Voice Registers“, in: Deborah Tannen et al. (Hg.), *The Handbook of Discourse Analysis*. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 105-126.

Speer, Richard (2002): „Guns N' Rosenkavalier“, in: *Opera News* vom 1. Oktober 2002, 92.

Stross, Brian (2013): „Falsetto voice and observational logic: Motivated meanings“, in: *Language in Society*, Vol. 42, 139-162.

Weston Philip S.J. et al. (2015): „Discrimination of voice gender in the human auditory cortex“, in: *NeuroImage*, Vol. 105, 208-214.

Online-Artikel und weitere Internetquellen

Blog ‚Affordable Poverty‘,
<https://affordablepoverty.com/tag/nicki-minaj/>, Zugriff am 01. Juni 2016.

Allsopp, Laura; „anohni: dancing with rage“, *Dazed* vom Frühjahr 2016,
<http://www.dazeddigital.com/music/article/30776/1/anohni-dancing-with-rage>, Zugriff am 01. Juni 2016.

Beaumont-Thomas, Ben; „Anohni, the artist once known as Antony Hegarty, on life beyond

the Johnsons“, The Guardian vom 9. April 2016,
<https://www.theguardian.com/music/2016/apr/09/trans-singer-anohni-new-album-hopelessness>, Zugriff am 01. Juni 2016.

Clarke, Betty; „Antony and the Johnsons – review“, The Guardian vom 26. Juli 2013,
<https://www.theguardian.com/music/2013/jul/26/antony-and-the-johnsons-review>

Fetters, Ashley; „Maroon 5's Falsetto Singing: An Act of Cultural Defiance (!)“, The Atlantic, 28. September 2012,
<http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2012/09/maroon-5s-falsetto-singing-an-act-of-cultural-defiance/262982/>, Zugriff am 01. Juni 2016.

Griffiths, Sarah; „Want to sound sexy? Sorry guys, it's IMPOSSIBLE: Men can't make their voice alluring but women CAN, reveals study“, Daily Mail, 17. April 2014,
<http://www.dailymail.co.uk/sciencetech/article-2607055/Want-sound-sexy-Sorry-guys-IMPOSSIBLE-Men-make-voice-alluring-women-CAN.html>, Zugriff am 1. Juni 2016.

Jonze, Tim; „La Roux: ‚I don't get fame. I don't understand what you're supposed to do‘“, The Guardian am 25. Mai 2014,
<https://www.theguardian.com/music/2014/may/25/-sp-elly-jackson-i-dont-understand-fame>, Zugriff am 01. Juni 2016.

Jonze, Tim; „Killer queen“, The Guardian am 23. Mai 2009,
<https://www.theguardian.com/music/2009/may/23/la-roux-interview>, Zugriff am 01. Juni 2016.

Pareles, Jon; „Anohni: Embracing a New Name, and Sound“, The New York Times am 21. April 2016,
http://www.nytimes.com/2016/04/24/arts/music/anohni-embracing-a-new-name-and-sound.html?_r=0, Zugriff am 01. Juni 2016.

Outline online-Website, „La Roux“,
<http://www.outlineonline.co.uk/music/interviews/la-roux-1#sthash.b8NCyhpU.dpuf>, Zugriff am 01. Juni 2016.

Manning, Kara; „La Roux's Elly Jackson on Joni Mitchell, Misogyny and being ‚bulletproof‘“, WVUF vom 12. November 2009,
http://www.wfuv.org/091211/la_rouxs_elly_jackson_joni_mitchell_misogyny_and_being_bulletproof#sthash.p8wVkiZ8.dpuf, Zugriff am 01. Juni 2016.

McNamee, David; „Hey, what's that sound? Falsetto“, The Guardian am 1. Februar 2011,
<https://www.theguardian.com/music/2011/feb/01/hey-whats-that-sound-falsetto>, Zugriff am 01. Juni 2016.

Nicolson, Barry; „Sam Smith – Our Exclusive Cover Interview With The Man With The Golden Lungs“, NME vom 23. Oktober 2015,
<http://www.nme.com/features/sam-smith-our-exclusive-cover-interview-with-the-man-with-the-golden-lungs#ku4KjtDtsLBPzwuf.99>, Zugriff am 01. Juni 2016.

Stock, Ulrich; „Mona Lisa Baby“, ZEIT Online vom 29. Januar 2009,
<http://www.zeit.de/2009/05/Antony-und-Johnsons/komplettansicht>, Zugriff am 01. Juni 2016.

Ulaby, Neda; „Why Are There So Many Tough Guys Who Sound Like Ladies On The Radio?“, npr vom 15. Februar 2016,
<http://www.npr.org/2016/02/15/466404515/why-are-there-so-many-tough-guys-who-sound-like-ladies-on-the-radio>, Zugriff am 01. Juni 2016.

Walters, Barry, „Elly Jackson (Re)Discovers Her Voice on La Roux’s ’80s Romp ‘Trouble in Paradise’“, SPIN am 21. Juli 2014,
<http://www.spin.com/2014/07/la-roux-trouble-in-pardadise/>, Zugriff am 01. Juni 2016.

White, Caitlin; „La Roux’s Uncomfortable Paradise“, Noisey Music by Vice am 31. Juli 2014,
<http://noisey.vice.com/blog/la-rouxs-uncomfortable-paradise>, Zugriff am 01. Juni 2016.